Załącznik
Załącznik Kulturoznawczy 12/2025
DOI 10.21697/zk.2025.12.14
TEMAT NUMERU (2):
AUDIOWIZUALNE REFLEKSY ZAGŁADY
Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych 4.0 Polska (CC BY-NC-ND 4.0 PL)

EMISARIUSZ/E ZAGŁADY. MEFISTOFELICZNE UWIEDZENIE PRZEZ ZŁO – *ZMIERZCH BOGÓW* (1969) LUCHINA VISCONTIEGO

Iwona Kolasińska-Pasterczyk
Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytet Jagielloński
Faculty of Management and Social Communication
Jagiellonian University in Cracow
iwona.kolasinska-pasterczyk@uj.edu.pl
ORCID: 0000-0001-5242-281X

W odczycie: *Niemcy – ich charakter i przeznaczenie*, wygłoszonym w roku 1945, Tomasz Mann – przywołując mit Fausta – określił jego bohatera, który „zaprzedał się Mefistofelesowi powodowany nadmierną żądzą panowania, jako postać wybitnie niemiecką, a przymierze z nim, zapisanie duszy diabłu dla pozyskania wszystkich skarbów i całej potęgi świata, nazwał czymś, co »leży w duszy niemieckiej«"[1]. Wszystkie wersje mitu Fausta łączy motyw zaprzedania się złu i żądzy, by stać się panem świata, bez względu na to, czy wynika ono z pragnienia wiedzy, czy władzy.

Tradycja faustowska genezą snów o potędze

Dwie prototypowe wersje mitu wywodzą się z dzieł Christophera Marlowe'a i Johanna Wolfganga Goethego. W najstarszej wersji historii nawiązującej do postaci niemieckiego teologa, lekarza i alchemika Johanna Georga Fausta pióra Marlowe'a (*Tragiczne dzieje doktora Faustusa*[2], 1604) bohater przyzywa diabelskie moce dla zdobycia ogromnej władzy i zapanowania nad światem, co prowadzi go do upadku i wiecznego potępienia. W sztuce epoki elżbietańskiej został ukazany dramat jednostki, kierującej się nadmiernymi

[1] A. Rogalski, *Ku światłu. Wybór szkiców, studiów, esejów literackich*, Warszawa 1985, s. 228.

[2] Pełny tytuł sztuki brzmiał: *The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus* (*Tragiczna historia życia i śmierci doktora Fausta*). Powstała ona na przełomie lat 1588/1589.

ambicjami, przybierający formę moralitetu ukazującego zmierzanie ku zatraceniu. Marlowe dostrzegł w tej historii temat na kolejną opowieść o nadczłowieku – *Faust jest Tamerlanem pędu poznawczego*[3].

Nieco inaczej przedstawia się relacja między Faustem a Mefistofelesem w dramacie Goethego (*Faust* – dramat w dwóch częściach został napisany w latach 1773-1832)[4], w którym bohater nie sprzedaje duszy diabłu w zamian za obietnicę 24 lat wspaniałego życia, lecz by zdobyć wyższy status, bliski boskiemu; przechytrza zarówno Mefistofelesa, jak i Boga. Goethe limitowany czasowo zakład zastąpił otwartym, a potępienie – zbawieniem[5]. Przepełniająca Fausta żądza życia przeradza się więc (w drugiej części dzieła) w żądzę czynu. Walkę ze światem podejmuje Faust, nie Mefisto. Chociaż Mefista cechuje „destrukcyjny cynizm", staje się on „kontrpartnerem Fausta" przyspieszającym „jego rozwój przez nieustanną, pełną niepokoju negację"[6]. Faust Goethego zarówno wykorzystuje nadprzyrodzone moce Mefistofelesa, jak i zyskuje ostateczne zbawienie (w następstwie stopniowego osłabiania winy). Jego ewolucja została zamknięta w ramę *Prologu w niebie*, który przedstawia inauguracyjny zakład o duszę Fausta między Bogiem a Mefistofelesem, oraz *Północy* i *Otwartej okolicy*, ostatnich scen części II, ukazujących podstarzałego Fausta, zachłannego budowniczego imperium, wzburzonego tym, że na skutek zagrabienia przez niego ziemi zginęły trzy niewinne osoby[7]. Faust Goethego pozostawia za sobą zniszczenia, jest winny siedmiu morderstw, ale wszystkie szkody, jakie czyni, są skutkiem egoistycznych decyzji, a nie obrania drogi zdecydowanego zła i destrukcji. Faust Goethego (gdy spojrzeć na niego przez pryzmat *Raju utraconego* Johna Miltona) odtwarza Upadek (zainicjowany przez Adama i Ewę w raju) i dociera do wiedzy (*Wissen*) poprzez działanie;

---

3 P. Mroczkowski, *Historia literatury angielskiej*, Wrocław 1999, s.139.

4 Pierwsze wydanie dramatu Goethego nosiło tytuł *Faust. Ein Fragment* (*Faust. Fragment*) i było przeróbką *Prafausta*, wydaną w 1790 r. jako część pierwszej edycji zbiorowej jego dzieł. Kolejne wydanie ukazało się w roku 1808 pod tytułem *Faust. Eine Tragödie* (*Faust. Tragedia*). Nad drugą częścią *Fausta* pracował Goethe z przerwami w latach 1800-1831. Ukończone dzieło określił jako „swój testament artystyczny". Zob. M. Szyrocki, *Dzieje literatury niemieckiej*, t. I, Warszawa 1969, s. 301. W całości dramat został wydany dopiero po śmierci autora w 1833 roku.

5 Zob. R. Shattuck, *Faust i Frankenstein*, [w:] idem, *Wiedza zakazana od Prometeusza do pornografii*, tłum. M. Borowska, Kraków 1999, s. 115.

6 M. Szyrocki, op. cit., s. 303, 304.

7 R. Shattuck, op. cit., s. 127.

jego dramat sprowadza się do tego, że „przechodzi od działania-doświadczenia do refleksji-sumienia”[8]. Choć ten fakt sprawia, że odkupienie win staje się możliwe, to Faust Goethego, podobnie jak postać Marlowe'a, reprezentuje nienasyconą żądzę w imię coraz to większych aspiracji i przerostu ambicji. A od przerostu ambicji uczonego niedaleka już droga do tyrana/ów realizującego/ych swe sny o potędze z pomocą iście diabolicznej machiny zniewalania, obierającego/ych, inaczej niż Faust Goethego, drogę zdecydowanego zła i zniszczenia.

Motyw „diabelskiego żądła” wiedzy/władzy

Pamiętnych słów Manna nie sposób nie odczytywać w kontekście diabolicznej ideologii faszyzmu i zagłady, jaką ze sobą przyniosła. Wprawdzie słowa pisarza stanowiły „komentarz genetyczny” do nieukończonej powieści *Doktor Faustus. Żywot niemieckiego kompozytora Adriana Leverkühna, opowiedziany przez (jego) przyjaciela* (pisanej w latach 1943-1946, wydanej w 1947 r.), jednak równocześnie odsyłały do szerszego (czytelnego) kontekstu, zwłaszcza że powstawała ona równolegle do wydarzeń ostatniej fazy II wojny światowej. Pisarz dokonał w niej „obrachunku z epoką”. Czas akcji w powieści wyznaczają dwie daty: data urodzin Leverkühna (1883) oraz rok 1945, kiedy narrator Serenus Zeitblom zamyka relację o życiu przyjaciela wiadomością o klęsce Trzeciej Rzeszy[9]. W powieści, która była spełnieniem idei powiązania postaci Fausta z muzyką jako „sztuką demoniczną”, relację o życiu Leverkühna przerywają zapiski o losach faszystowskich Niemiec[10]. Wraz z postacią genialnego kompozytora Leverkühna Mann nawiązał do Fausta z księgi jarmarcznej – jego bohater po „spotkaniu z diabłem” i zawarciu z nim paktu zyskuje 24 lata na twórczość artystyczną, zanim będzie się musiał oddać mocom piekielnym. Po tym czasie popada w obłęd i w stanie niepoczytalności żyje jeszcze 10 lat. Umiera w roku 1940, w czasie, kiedy naród niemiecki opanowany przez faszystowskie szaleństwo wkroczył na drogę katastrofy[11]. W powieści Manna diabeł nie został upostaciowany – nie posiada własnej, realnej egzystencji.

[8] Ibidem, s. 130.

[9] M. Szyrocki, *Dzieje literatury niemieckiej,* t. II, Warszawa 1972, s. 157.

[10] *Mały słownik pisarzy niemieckich, austriackich i szwajcarskich*, red. J. Chodery, M. Urbanowicz, Warszawa 1973, s. 247.

[11] M. Szyrocki, op. cit., s. 159.

Jest on tworem psychiki kompozytora, „symbolem pychy intelektualnej"[12]. Diabeł Adriana Leverkühna jest w istocie „tylko obrazem stanu jego duszy, halucynacją chorego mózgu, ale odsłaniającą całe piekielne podziemie jego istoty"[13]. Za pośrednictwem dwu przeciwstawnych typów niemieckiego intelektualisty – artysty Leverkühna i naukowca Zeitbloma – Mann dał wizerunek sytuacji duchowej Niemiec w ich epoce schyłkowej, na której odcisnął swe piętno faszyzm. Na przykładzie Leverkühna pokazał „niebezpieczeństwo, jakie kryje w sobie izolacja intelektualisty i odwrót od humanistycznych tradycji kulturalnych [...]. Wina Zeitbloma natomiast – mimo jego humanistycznej postawy – polega na tym, że jest on pasywny i nie mając sił ani odwagi do aktywnego oporu – nie zwalcza zła"[14]. Na przykładzie twórczości bohatera swojej powieści Mann przeprowadził także „wielką analizę kryzysu kulturalnego mieszczaństwa i artystycznego dekadentyzmu. Leverkühn osiąga szczyt swych możliwości twórczych w apokaliptycznej kantacie *Lament doktora Fausta, dziewiąta symfonia ahumanizmu*, która miała stanowić [...] odwołanie do dziewiątej symfonii Beethovena. [...] Kantatę tę można odczytać jako skargę Manna nad zagładą jego świata..."[15]. W *Doktorze Faustusie* dominuje nastrój apokaliptyczny, klimat zagłady i refleksja nad genezą uwikłania w zło. W powieści tej „cały demonizm epoki uzyskuje [...] najsilniejszy wyraz, swą kwintesencję", jak to wyraził Georg Lukács[16]. Przy różnych ocenach historiozoficznego sensu *Doktora Faustusa* dominuje, uświęcony tradycją badawczą, kierunkowskaz egzegetyczny zgodny z wykładnią autora zapoczątkowaną w eseju *O Niemczech i Niemcach*[17] – odczytanie powieści jako alegorii politycznej wskazującej na zakotwiczenie faszyzmu w niemieckim dziedzictwie duchowym[18].

---

[12] Ibidem, s. 160.

[13] A. Rogalski, op. cit., s. 230.

[14] M. Szyrocki, op. cit., s. 159.

[15] Ibidem, s. 160.

[16] Za: A. Rogalski, op. cit., s. 230.

[17] *Deutschland un die Deutschen*, wykład wygłoszony 29 maja 1945 roku w waszyngtońskiej Library of Congress, opublikowany w „Die Neue Rundschau".

[18] O tej tendencji pisze H. Orłowski, *Wmówienia krytyki: (w 25 rocznicę wydania* Doktora Faustusa *Tomasza Manna)*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja" 1972, nr 2, s. 59, 60. Autor wskazuje też na nurt kontestujący tę tradycję (np. polemikę Ernsta Fischera i Stanisława Lema), a esej Manna uważa za przykład tworzenia „uprzedzonej recepcji"; ibidem, s. 64, 70.

Zmierzch bogów – dzieło faustyczne

Interpretacja *Zmierzchu bogów* (*La conduta degli dei*, 1969) Luchina Viscontiego w kontekście *Doktora Faustusa* Thomasa Manna nasuwa się ze względu na fakt, że w obu odbija się „dusza Niemiec" i dominuje nastrój apokaliptyczny. Zasadność skojarzenia tych dzieł wynika z kilku względów. *Zmierzch bogów* (niemiecki tytuł filmu to *Götterdämmerung*[19]) stanowi pierwsze ogniwo trylogii niemieckiej Viscontiego (dopełnionej przez filmy *Śmierć w Wenecji*, 1971, i *Ludwig*, 1973), zaświadczającej o zainteresowaniu reżysera kulturą niemiecką z położeniem akcentu na naznaczenie jej pewną dozą niszczącego demonizmu. Sam Visconti utrzymywał, „iż całe jego dzieło wyrasta z inspiracji Mannem"[20], w jednym z wywiadów powiedział: „W taki czy inny sposób, wszystkie moje filmy są zanurzone w Mannie"[21]. W przypadku *Zmierzchu bogów* akcentowano zwłaszcza nawiązania do *Buddenbrooków*[22] (przez wzgląd na temat zagłady rodziny). Jednak to *Doktor Faustus* był obrachunkiem z epoką, w którym Mann dał wyraz jej demonizmowi, patrząc na nią z perspektywy świadomości zagłady, która stała się faktem wraz z ostatnią fazą nazizmu. *Zmierzch bogów* to studium degeneracji kultury (w szerokim pojęciu tego słowa, ale związane z rodzącym się terrorem) i „synteza zjawisk dwóch pierwszych lat Trzeciej Rzeszy" ukazująca istotę procesu dehumanizacji prowadzącego drogą erupcji

Tezy te zostały powtórzone w: H. Orłowski, *Wstęp*, [w:] T. Mann, *Doktor Faustus*, tłum. M. Kurecka, W. Wirpsza, Wrocław 2018.

19 Właściwie *Die Verdammten* (*Götterdämmerung*). Film jest produkcją włosko-niemiecką. Zapis imion i nazwisk postaci w tekście podaję za wersją niemiecką. W dystrybucji znalazł się także pod angielskim tytułem *The Damned* (*Potępieni*).

20 A. Helman, *Urok zmierzchu. Filmy Luchina Viscontiego*, Gdańsk 2001, s. 227.

21 Za: H. Bacon, *Visconti: Explorations of Beauty and Decay*, Cambridge 1998, s. 140.

22 Ten wątek poszukiwania głównej inspiracji literackiej filmu powraca w tekstach Alicji Helman ze względu na gatunkową klasyfikację jako sagi rodzinnej, przedstawienie dziejów upadku rodziny. Zob. rozdział poświęcony filmowi zatytułowany *Essenbeckowie – dzieje upadku rodziny* w monografii *Urok zmierzchu* op. cit., s. 225 oraz A. Helman, *Palimpsesty Luchina Viscontiego,* [w:] *Mistrzowie kina europejskiego*, red. K. Sobotka, Łódź 1996, s. 215. Joanna Wojnicka pokrewieństwa obu dzieł upatrywała z kolei raczej w ich „klimacie i nastroju", podkreślając, że w powieści Manna dzieje rodziny zostały przedstawione w inny sposób niż u Viscontiego i że jej upadek ma swoje źródło w bodźcu zewnętrznym (historii). Zob. J. Wojnicka, *Świat umierający. O późnej twórczości Luchino Viscontiego*, Kraków 2001, s. 128. Upadek rodziny Essenbecków zestawił też ze schematem z *Buddenbrooków* Jędrzej Sławnikowski, zob. J. Sławnikowski, *Spróchniałe gałęzie. Upadek rodziny w* Buddenbrookach *Tomasza Manna i* Zmierzchu bogów *Luchina Viscontiego*, „Images" 2024, nr 36 (45), s. 185-199.

zbrodni do fetyszyzmu władzy, będącego kwintesencją zagłady. Niełatwo znaleźć dzieło ekranowe, które „tak dobrze przedstawiałoby zarówno mechanizmy walki o hegemonię, jak i zjawiska hitlerowskiego okresu transformacji, owej rewolucji po dojściu do władzy, którą finansował niemiecki wielki kapitał (choć Visconti patrzy na wszystko ze szczytów, nie doceniając choćby roli volkizmu, która dobrze uwypuklona będzie w *Kabarecie*)". Równocześnie Visconti demonizuje „pierwszy okres nazizmu […] i za bardzo upatruje przyczynę wszystkich późniejszych wydarzeń w patologii psychicznej hitlerowców"[23]. Jest to jednak demonizacja pokrewna tej, z jaką mamy do czynienia w *Doktorze Faustusie* Manna. Visconti ukazał ludzi dotkniętych „diabelskim żądłem" władzy i system zdeprawowany *idée fixe*, jaką jest żądza panowania najpierw nad własnym narodem (przez przekształcanie jego członków w marionetki na usługach nowej władzy), potem nad światem (w myśl idei poszukiwania „przestrzeni życiowej" – *Lebensraum* – dla narodu niemieckiego). Przyjęta przez Viscontiego perspektywa spojrzenia w filmie włoskim, ale dotykającym potworności totalitarnej władzy w Republice Weimarskiej, na zjawiska w kulturze niemieckiej jest w pewnym sensie zakotwiczona w tendencji spojrzenia np. na wczesne kino niemieckie „z perspektywy znajomości późniejszej historii" (przykład Siegfrieda Kracauera czy Lotte H. Eisner), czyli w duchu odczytywania reprezentujących je fabuł jako „kasandrycznej zapowiedzi nazizmu"[24].

Doktor Faustus i *Zmierzch bogów* to przykłady dzieł faustycznych będących nie tyle bezpośrednimi adaptacjami średniowiecznej legendy o Johannie Georgu Fauście zaprzedającym duszę diabłu, ile raczej dziełami pokazującymi problem postawy faustycznej określonej przez ciągły imperatyw dążenia do czegoś (w pierwszym przypadku wiedzy/artystycznych umiejętności, w drugim – władzy), co jest związane z motywem szatańskiej ingerencji, z przekraczaniem granic moralnych i pasmem zbrodni. Postać Fausta należy do najbardziej kanonicznych w kulturze europejskiej, jednej z „postaci symbolizujących kulturę europejską w ogóle"[25]. Terminami „człowiek faustowski"

[23] A. Garbicz, *Kino, wehikuł magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż czwarta 1967-1973*, Kraków 2000, s. 198.

[24] O tym kanonicznym ujęciu kina niemieckiego lat 1913-1933 przypomina Tomasz Kłys, zob. T. Kłys, *Od Mabusego do Goebbelsa. Weimarskie filmy Fritza Langa i kino niemieckie do roku 1945*, Łódź 2013, s. 11.

[25] Zob. J. Majmurek, *Faust, faustyzm, kino*, https://www.dwutygodnik.com/artykul/3181-faust-faustyzm-kino.html (dostęp 20.04.2024).

i „duch faustowski" posłużył się niemiecki filozof kultury i historii Oswald Spengler w swojej koncepcji historiozoficznej sformułowanej w książce *Zmierzch Zachodu. Zarys morfologii historii uniwersalnej*[26], gdzie utożsamił istotę kultury Zachodu właśnie z postacią Fausta. Spengler zdefiniował w niej „postawę faustyczną, przywołując niemiecki czasownik *streben*, oznaczający dążyć do czegoś. Faust, zgodnie ze swoim diabelskim kontraktem, nie może nigdy ustać w dążeniu, nie może powiedzieć »chwilo trwaj wiecznie, jesteś piękna« – jego pragnienia nigdy nie mogą zostać zaspokojone"[27]. Kulturę zachodnią Spengler nazwał „kulturą faustowską", której charakterystyczną cechę stanowi „postawa aktywna, dynamiczna, nastawiona na oddziaływanie na otoczenie w celu jego podporządkowania. Kulturę faustowską przenika zmysł historyczny, poczucie więzi z przeszłością w celu skorzystania z jej doświadczeń i dążenie ku nowej, nieznanej przyszłości. Etyka duszy faustycznej to etyka woli i moralnego imperatywu, przyznająca woli wyższość nad intelektem"[28]. W *Zmierzchu bogów* Viscontiego można dopatrzyć się pewnych ech koncepcji Spenglera – w wątku upadku wartości w związku z ekspansywną postawą, wpisanym w model historii o Fauście i Mefiście, w problemie kryzysu kultury wchodzącej w okres więdnięcia, tj. zmierzającej do stanu schyłku, cywilizacji i utożsamienia cywilizacji ze zjawiskiem upadku i destrukcji, wreszcie w spojrzeniu na historię ze stanowiska katastrofizmu (w przypadku Spenglera motywowanego sytuacją związaną z I wojną światową, w przypadku Viscontiego – umacnianiem się faszystowskiej władzy). W filmie Viscontiego postawa faustyczna została odarta z romantycznego nimbu dążenia do wyższych celów (realizacji pragnień poznawczych) i sprowadzona do imperatywu dążenia do władzy. Reżyser uwypuklił zło związane z przerostem ambicji, mechanizm uwiedzenia przez zło kulminujący obrazem zaślubin ze śmiercią symbolizującym nastanie cywilizacji śmierci. W *Zmierzchu bogów* w role Faustów wcielają się kolejne postaci dotknięte

[26] Niemiecki tytuł książki to: *Der Untergang des Abendlandes. Umrisse einer Morphologie des Weltgeschichte*. Książka w dwóch tomach została ukończona w 1914 r.; jej publikację odłożono z powodu I wojny światowej. Tom I został wydany w Wiedniu w 1918 r., tom II w Monachium w 1922 r. Jest uważana za dzieło kontrowersyjne – z jednej strony chwalona za rozmach syntezy, z drugiej uważana za intelektualne hochsztaplerstwo.

[27] J. Majmurek, op. cit.

[28] G. Szumera, *Historiozofia Oswalda Spenglera a koncepcja filozoficzna Erazma Majewskiego*, „Folia Philodophica" 1993, nr 11, s. 90.

mefistofeliczną pokusą sięgnięcia po władzę, gwarantowaną przez wejście w posiadanie pakietu kontrolnego stalowni von Essenbecków.

Chociaż sam Visconti odżegnywał się od zamiaru zrealizowania filmu będącego analizą fenomenu faszyzmu[29], to można w nim dostrzec również studium narodzin diabolicznej ideologii – obraz uwiedzenia przez absolutne zło i jego skutki. Kluczowa rola na drodze pozyskania „Faustów" przypada w filmie dalekiemu kuzynowi rodziny von Essenbecków, Aschenbachowi, hauptsturmführerowi SS. Aschenbach to w istocie „*spiritus movens* wszystkiego, co wydarzy się w rodzinie Essenbecków, zrazu w sposób niewidoczny, potem już jawnie steruje biegiem zdarzeń, by osiągnąć cel, ku któremu od początku zmierzał – podporządkowanie Essenbecków interesom państwa"[30]. Postać SS-mana Aschenbacha (w tej roli Helmut Griem), emisariusza „wielkiej" (krwawej) historii, pełniącego symboliczną funkcję Mefistofelesa-kusiciela, nakłaniającego do popełniania kolejnych zbrodni (kulminujących matkobójstwem zaaranżowanym przez Martina) i pozyskującego kolejnych „Faustów" skuszonych mirażem władzy, pozwoliła Viscontiemu na pokazanie, jak rodzi się i działa zbrodniczy system nazistowski, tj. przez pozyskiwanie, zniewalanie, deprawowanie ludzi i przekształcanie w marionetki na usługach władzy. Aschenbach jest zarazem symbolem tej władzy, jak i ekwiwalentem figury diabolicznej (odpowiednikiem podstępnego Mefistofelesa), która pozyskuje kolejne dusze bezwolne wobec nowej władzy.

Dramat w trzech odsłonach

Dramaturgia *Zmierzchu bogów* została oparta na modelu trzech odsłon niczym trzech aktów w tragedii, z których każdy ma swoją kulminację w postaci celebrowania kolacji, sygnujących kolejne stopnie upadku człowieczeństwa. Są to: przyjęcie z okazji urodzin nestora rodu von Essenbecków, biesiadowanie SA-manów w wiejskiej oberży w Bad Wiessee[31] i przyjęcie weselne zorganizowane przez Martina dla nowożeńców – matki Sophie (Ingrid Thulin)

---

[29] Deklarował, że nie zamierzał nakręcić filmu historycznego; zob. L. Schifano, *Luchino Visconti. Ogień namiętności*, tłum. E. Radziwiłłowa, Warszawa 2010, s. 384.

[30] A. Helman, *Urok zmierzchu…*, op. cit., s. 233. Autorka zwróciła uwagę na istotną w filmie rolę Aschenbacha, ale nie podjęła wątku faustyzmu w powiązaniu z diaboliczną ideologią faszyzmu.

[31] Gmina w południowych Niemczech, w Alpach Bawarskich, nad jeziorem Tegern, usytuowanym na południe od Monachium.

i jej długoletniego kochanka Friedricha Bruckmanna (Dirk Bogarde). Każda z nich nie jest tym, czym w istocie być powinna, lecz została sprowadzona do spektaklu „degradacji ceremonii"[32].

Pierwszy akt służy obnażeniu faktycznych relacji w rodzinie – za kultywowaną tradycją szacownej arystokratycznej familii, za fasadą zgodnego z etykietą urodzinowego przyjęcia kryje się dążenie do władzy, chęć przejęcia kontroli nad stalownią, chore ambicje prowadzące do zbrodni w imię partykularnych interesów. W efekcie dochodzi do zagłady dotychczasowego świata (wraz z upadkiem fundamentu rodu – śmiercią barona Joachima [Albrecht Schönhals]), triumfu nowego porządku (po pożarze Reichstagu) i konfrontacji dwu opcji politycznych reprezentowanych przez Konstantina (działającego w imieniu SA) i diabolicznego nazistę Aschenbacha (stojącego na straży interesów SS, ostatecznie tożsamych z fanatycznym oddaniem Hitlerowi). W akcie drugim Friedrich, po skrytobójczym morderstwie seniora rodu, ulegając dalszym podszeptom Aschenbacha, aby dowieść swej lojalności i włączyć się w szeregi nowej władzy, musi osobiście wyeliminować także barona Konstantina (Reinhard Kolldehoff) mającego nadzieję sięgnięcia po władzę – na szczeblu rodzinnym zarządzanie stalownią, na szczeblu państwowym – z Hitlerem bądź bez niego. Zwieńczenie aktu drugiego stanowi biesiadowanie SA-manów w oberży nad jeziorem Tegern, pijaństwo i tańce, przeradzające się w rozpasanie i noc orgii kulminującą masakrą niczego nie spodziewających się członków oddziałów szturmowych zaatakowanych znienacka przed świtem przez jednostki SS. Sekwencja fetowania dotychczasowych triumfów SA nawiązuje do historycznego wydarzenia tzw. nocy długich noży z 29 na 30 czerwca 1934 roku, podczas której nastąpiła *de facto* likwidacja SA, oznaczająca „koniec wszelkiej opozycji wobec Hitlera, który mógł teraz rządzić wraz z armią i SS"[33]. W akcie trzecim zorganizowane z udziałem nazistów przyjęcie z okazji ślubu i samo zawarcie małżeństwa baronowej Sophie z Friedrichem przybierają formę groteskowych ceremonii – to, co miało być ukoronowaniem ich ambicji i pasma zbrodni, staje się straszną parodią zaślubin zwieńczoną śmiercią obojga, zorganizowaną w zamku von Essenbecków z udziałem nazistowskich przyjaciół Martina. Wówczas huta

[32] V. Doduik, *Revue de presse des* Damnés *(Luchino Visconti, 1968*), https://www.cinematheque.fr/article/1116.html (dostęp 5.03.2024).

[33] Ibidem.

von Essenbecków znajduje się, podobnie jak Niemcy, pod kontrolą nazistów, a rodzina *de facto* już nie istnieje. Film kończy się rytuałem analogicznym do tego, jakim się rozpoczął, tyle że dawni bogowie już nie żyją, a demony opanowały pałac[34].

W *Zmierzchu bogów* arystokratyczny ród von Essenbecków stanowi mikrokosmos funkcjonujący na prawach zwierciadła, w którym odbija się niemieckie społeczeństwo. Jego los jest symptomatyczny dla losu Niemiec, a wewnętrzny rozkład zwiastuje początki upadku cywilizacji opartej na moralnej deprawacji i eskalacji zbrodni. Esencjonalnie Visconti ukazał w filmie kolejne fazy agonii starych Niemiec i budowania przez Hitlera reżimu w oparciu o terror, żądzę władzy i eksterminację. Nazizm w filmie pełni podobną rolę co los w greckiej tragedii – otwiera otchłań zła, destrukcyjnych ambicji, rywalizacji, nienawiści, perwersji seksualnych, zbrodniczych czynów. Jednym z wyróżników tragedii było to, że kończyła się nieuchronną klęską jednostki/ek w konfrontacji z siłami wyższymi, m.in. prawami historii czy prawami społecznymi. W klasycznej tragedii owa konfrontacja definiowała model sytuacji człowieka skazanego na poniesienie klęski, nieuchronną katastrofę, choć nie w następstwie zniewolenia przez bogów czy fatum, lecz wskutek świadomego wyboru. Tragedia grecka „nie mówi o winie ani karze, nie poszukuje sensu cierpienia ani nie próbuje porządkować świata w opozycji wobec boskiej wszechmocy i ludzkiej słabości. Jest to tragedia o cierpieniu, którego nie można wyjaśnić”[35]. Visconti nawiązał do tego schematu z pewną jego modyfikacją: katastrofa nie jest następstwem konfliktu tragicznego, a pokłosiem osobistych wyborów (determinowanych słabościami i pychą) i oznacza zwycięstwo sił zła niosących zagładę. Rolę *spiritus movens* wyzwolenia tych sił w filmie pełni diaboliczna postać Aschenbacha, którego niczym Mefista cechuje destrukcyjny cynizm i uwodzicielski czar podsycający żądzę władzy.

Odsłona pierwsza – wkroczenie „ducha dziejów” i wejście diabła

Pierwszy akt rozpoczyna się sekwencją celebracji kolejnej rocznicy urodzin barona Joachima von Essenbecka, seniora rodu. Jest ona w istocie pretekstem do pokazania wkraczania „ducha dziejów” w oparte na silnych fundamentach

[34] Zob. ibidem.

[35] K. Bielawski, *Kosmos tragiczny: wolność – nauka – zrozumienie*, „Zeszyty Naukowe PWST” 2014, nr 6, s. 14.

(wielkim kapitale gwarantowanym przez stalownię) życie arystokratycznej rodziny. Emisariuszem tych zmian jest przedstawiciel urastającej w siłę elitarnej niemieckiej formacji nazistowskiej hauptsturmführer SS Aschenbach, który w planie symbolicznym pełni funkcję figury diabolicznej. Pierwsze kuszenie z jego strony dosięga dyrektora stalowni Essenbecków, Friedricha Bruckmanna. Plan Aschenbacha obejmuje posłużenie się Friedrichem do wyeliminowania sprawującego kontrolę nad stalownią barona Joachima.

Wiadomość o pożarze Reichstagu uzmysławia nieuchronność zmian, które jednym przyniosą profity, innym zagrożenie. Beneficjentami zaistniałej sytuacji będą: bezpośrednio po wydarzeniu – Konstantin (aktywnie działający w SA), Friedrich (który, pomny słów Aschenbacha, jawnie opowie się po stronie nowych porządków w Niemczech) i Aschenbach (z racji umocnienia się wpływów SS). Losy Herberta Thallmana (jako liberalnego opozycjonisty nowej władzy) i barona Joachima (pomimo konformizmu i powierzenia zarządu stalowni cieszącemu się poparciem władz Konstantinowi) zostaną przesądzone. Świętowanie urodzin barona Joachima przynosi zbrodnię dokonaną pod osłoną nocy, zgodnie z podszeptem Aschenbacha – rękami Friedricha, ale wykorzystującego broń Herberta. Poprzedzają ją dwie prowokacje ze strony Martina – występ w roli Loli-Loli i reakcja na wypowiedziane przy stole słowa barona Konstantina. Ów prowokacyjny występ w kobiecym przebraniu wyraża, typową dla Viscontiego, „sprzeczność między tradycyjną »kulturą« a nowoczesnym »barbarzyństwem«”[36].

Martin, ubrany w elegancki smoking, ale ciągle w scenicznym makijażu wyostrzającym rysy jego twarzy, ponownie intonuje słowa piosenki Loli-Loli z *Błękitnego anioła*, filmu opartego na powieści Heinricha Manna *Profesor Unrat*, noszącej znamienny podtytuł *Koniec tyrana*. To piosenka obejmująca takie wyznanie: „Ludzie, na wieczór wynajdę dziś sobie kogoś – prawdziwego mężczyznę!”. Jej słowa wnoszą dwuznaczny sens. Oblicze Martina staje się twarzą perwersji, w pewnym sensie obnaża rodzinne tajemnice. Pierwszy akt *Zmierzchu bogów* rozgrywa się „pod znakiem widomej perwersji”[37] – transwestytyczne upodobania Martina, jego dwuznaczna więź z matką, która z czasem zyska znamiona kazirodztwa, zachowanie Konstantina wobec młodego

[36] G. Nowell-Smith, *Luchino Visconti*, London 2003, s. 150.

[37] A. Helman, *Trzy portrety Helmuta Bergera*, [w:] *Interpretacja dzieła filmowego. Teoria i praktyka*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, P. Sitarski, Łódź 1995, s. 160.

służącego (w scenie kąpieli) ewidentnie wskazujące na homoseksualne skłonności, z czasem także wyraźna słabość Martina wobec małych dziewczynek (już zaznaczona w scenie zabawy w chowanego z córeczkami Thallmana). Poczynając od pierwszego aktu filmu, „perwersja seksualna funkcjonuje jako widomy, obrazowy, namacalny symptom upadku, dekadencji, zgnilizny, zatraty wartości w ogóle. Jest jak symptom choroby, który można zobaczyć, podczas gdy samej choroby zobaczyć nie można. Ale ona toczy […]. Martin to główna i najważniejsza ikona rozkładu świata, który wyzwolił potwory […]"[38]. Wychylona zza świecznika twarz Martina o ostrych rysach, wskazanie palcem na Konstantina i słowa piosenki sprawiają, że wystarczy „raz nań spojrzeć, by wiedzieć, że jest zły i będzie szerzyć zło. […] Martin – jedyny wnuk i spadkobierca von Essenbecków, już nie symbolicznie, a fizycznie spowoduje zagładę rodu. Pojawienie się Martina w filmie to *entrée* diabła"[39] (il. 1). Wraz ze zbliżeniem na tę twarz los kolejnych członków rodziny – barona Joachima, Herberta i jego żony, wuja Konstantina, matki i jej kochanka Bruckmanna jest już przesądzony. Nie przypadkiem właśnie jego twarz-maska sceniczna (z wyrysowanym łukiem brwi) poprzedza w filmie ujęcie ukazujące barona Joachima nasłuchującego podejrzanych odgłosów, opadającego na poduszki łóżka, by już nigdy się nie obudzić. To w tę noc interwencji oddziałów SA i SS przybyłych, by aresztować Herberta Thallmana, zostanie podstępnie zamordowany, co zainicjuje ciąg kolejnych zbrodni, które ostatecznie utorują Martinowi drogę do absolutnej władzy okupionej zagładą rodziny i zapowiadającej zagładę w znacznie szerszym wymiarze.

Odsłona druga – krwawa rzeź w Bad Wiessee, czyli noc, która zmieniła losy świata

Najpierw Sophie odsuwa Martina od spraw stalowni, które go nudzą i organizuje mu gniazdko rozpusty w sekretnym miejscu – w mieszkaniu prostytutki Olgi. Daje mu ono pośrednią okazję do dokonania gwałtu na małej Żydówce z sąsiedztwa, skutkującego jej chorobą i samobójstwem[40]. W efekcie zostaje on

[38] Ibidem.

[39] Ibidem.

[40] W okolicznościach jej molestowania i samobójczej śmierci upatrywano „paraleli do historii z życia Stawrogina" z *Biesów* (1873) Fiodora Dostojewskiego. Zob. A. Helman, *Urok zmierzchu*…, op. cit., s. 240.



Il. 1. Pojawienie się Martina w filmie to *entrée* diabła. Kadr z filmu *Zmierzch bogów* (1969) Luchina Viscontiego

zakładnikiem barona Konstantina, który poznaje jego sekret, co umożliwia mu szantażowanie go.

Odkrycie przez Sophie tajemnicy winy Martina i szantażu Konstantina staje się okazją dla Aschenbacha, który w zamian za pomoc udzieloną Martinowi i poparcie kandydatury Friedricha na wiceprezesa stalowni pozyskuje w Sophie sprzymierzeńca w sprawie konieczności pozbycia się barona Konstantina. Skutkuje to zawiązaniem czegoś na kształt przymierza pomiędzy Sophie a Aschenbachem, przypominającego faustowski pakt. Dochodzi do niego w szczególnym miejscu – w archiwum gromadzącym tajemnice Niemiec. Tam Aschenbach wyjawia Sophie „prawdziwy cud Trzeciej Rzeszy" – pozyskiwanie obywateli na informatorów, by w ten sposób wszyscy stali się winnymi, bo winnych łatwiej uzależnić i nimi manipulować (il. 2). W tym przymierzu każda ze stron kieruje się własnym interesem. Sophie oczekuje pomocy w uwolnieniu Martina od winy, ale też i przekształcenia firmy rodzinnej w jednoosobową, co oznaczałoby oddanie władzy Friedrichowi z pominięciem syna. Aschenbach nalega na osobisty udział Friedricha w pozbyciu się Konstantina. Po raz kolejny perwersja rodzi zło, a uwiedzenie przez zło pociągnie za sobą zbrodnię.

Okoliczność sprzyjającą do jej popełnienia stanowi zjazd przywódców SA w Hotelu Hanselbauer w Bad Wiessee koło Monachium kulminujący krwawą



Il. 2. Aschenbach wyjawia Sophie „prawdziwy cud Trzeciej Rzeszy". Kadr z filmu *Zmierzch bogów* (1969) Luchina Viscontiego.

czystką nocy długich noży. Jej inscenizacji nadał reżyser niezwykłą intensywność dramaturgiczną, zapewne zdając sobie sprawę z fundamentalnego znaczenia wydarzeń nocy z 29 na 30 czerwca 1934 roku dla losów nie tylko Niemiec, lecz i Europy. W tę noc z rozkazu Führera naziści wymordowali czołowych przeciwników politycznych. „Gdyby nie tzw. noc długich noży, możliwe, że nie doszłoby do wybuchu wojny"[41].

Intensywność dramaturgiczna tej sekwencji filmu nasuwa skojarzenie z pamiętną masakrą ludności na schodach odeskich przez rytmicznie maszerującą kompanię żołnierzy carskich w *Pancerniku Potiomkinie* (1925) Siergieja Eisensteina. Składa się na nią narastające napięcie, poczynając od aktywności fizycznej młodej gwardii szturmowców w bukolicznym pejzażu z taflą jeziora otwartą na roztaczającą się perspektywę gór, przez alkoholowe ekscesy w oberży prowadzące do orgiastycznego rozpasania seksualnego, transwestytyczne popisy i homoseksualne zachowania najpierw w gospodzie, a potem w pokojach hotelowych, aż po kulminacyjną masakrę o świcie, dokonaną z zaskoczenia przez SS-manów.

[41] K. Nadolski, *Gdyby nie noc długich noży, być może nie doszłoby do wybuchu wojny*, „Newsweek", https://www.newsweek.pl/historia/nocy-dlugich-nozy-czyli-wielki-gambit-hitlera/1olcn9r (dostęp 18.04.2024)

Kulminacyjne momenty zabawy SA w oberży podkreślają dwa akcenty muzyczne. Pierwszy to intonacja *Pieśni Horsta Wessela* (*Horst Wessel Lied*, także *Die Fahne Hoch*, w tłum. *Chorągiew wznieś!*)[42], byłego hymnu nazistów niemieckich, która podrywa zgromadzonych do przyjęcia postawy „na baczność". To pieśń dumy brunatnych batalionów, sławiąca „dzień wolności", pieśń wezwania do boju, do „ostatniego apelu", pieśń, która w okresie Trzeciej Rzeszy regularnie wykorzystywana była podczas uroczystości partyjnych Oddziałów Szturmowych SA. W drugim przypadku ostatnim na placu boju w opustoszałej gospodzie pozostaje baron Konstantin wyśpiewujący zapijaczonym głosem arię z dramatu muzycznego Richarda Wagnera *Liebestod* (*Kochaj śmierć*)[43] ze sceny śmierci Izoldy (z dramatu muzycznego *Tristan i Izolda*). Jego zawodzenie słyszalne jest na zewnątrz, gdzie dwaj młodzieńcy w przebraniach (w damskiej bieliźnie) odprężają się w ogródku piwnym z widokiem na jezioro. Kiedy cichnie śpiew barona Konstantina i zapada cisza, uwagę posągowego blondyna – aryjskiego bożka – przykuwają dziwne odgłosy dobiegające od strony jeziora, coraz to intensywniejsze.

Tajemnicze odgłosy budują napięcie – to dźwięki silników motocykli nadciągających kawalkadą do Bad Wiessee, stukot silników wielkich łodzi płynących po jeziorze wprost do przystani w pobliżu hotelu, warkot samochodów nadjeżdżających w konwoju do bawarskiego kurortu. Początkowo tylko te odgłosy naruszające błogą ciszę i przednie światła pojazdów przedzierające się przez mrok tuż przed świtem stanowią niepokojące sygnały. Za moment źródła sygnałów się materializują – do przystani dopływa łódź motorowa, a z jej pokładu wybiega oddział uzbrojonych w karabiny SS-manów, podobne kompanie nadbiegają od strony lądu, z przybyłych samochodów

[42] Zob. polską wersję literacką pieśni z lat 60. Autorem słów tej pieśni napisanych w 1929 roku jest Horst Wessel, major Oddziałów Szturmowych NSDAP (SA), który, postrzelony przez Albrechta Höhlera, członka partii komunistycznej, zmarł 23 lutego 1930 roku. W okresie Trzeciej Rzeszy pieśń ta była wykonywana bezpośrednio po hymnie państwowym *Das Lied der Deutschen*, zob. hasło: *Horst Wessel Lied*, https://pl.wikipedia.org/wiki/Horst-Wessel-Lied (dostęp 18.04.2024).

[43] Można się w tym, wprawdzie groteskowym, wykonaniu barona Konstantina dopatrzyć nawiązania do wykonań jednej z największych interpretatorek utworów Richarda Wagnera norweskiej śpiewaczki Kirsten Flagstad (pierwsze role w utworach Wagnera przyjęła po 1932 roku). Zob. jej wykonanie *Liebestod*: https://www.youtube.com/watch?v=p46zOIxam7Q (dostęp 18.04.2024).

i motocykli. W uzbrojonym oddziale w czarnym umundurowaniu można rozpoznać SS-manów z Leibstandarte, oddziału osobistej ochrony Adolfa Hitlera. Ze względu na kolor mundurów oddział ten zyskał przydomek „asfaltowych żołnierzy"[44] używany przez członków Wehrmachtu. Visconti nadał tej rozprawie z przeciwnikami wymiar krwawej rzezi. Szwadron śmierci wdziera się do pokojów hotelowych i dokonuje masakry seriami z karabinów maszynowych – najpierw w pokojach, potem także przed hotelem i w gospodzie. Nagie ciała wyrwanych ze snu i zabitych we śnie SA-manów pokrywają plamy świeżej krwi. Z jednego z łóżek dzielonych z jakimś młodzieńcem podrywa się baron Konstantin i pada pod serią strzałów rozdzierających jego pasiastą pidżamę. Wówczas kamera ukazuje twarz hauptsturmführera Aschenbacha, który przed momentem kopnięciem sprawdzał skuteczność strzałów, z enigmatycznym uśmiechem patrzącego w stronę autora tego mordu – Friedricha Bruckmanna – sparaliżowanego strachem.

Można odnieść wrażenie, że to krwawe zwieńczenie aktu II jest jedynie uwerturą przed pokazaniem twarzy diabolicznego esesmana Aschenbacha triumfującego nad pozyskanym Faustem – Friedrichem, który zaprzedał się złu. Choć rzeź następuje dopiero w ostatnich momentach sekwencji, to perwersyjne i pijackie rozpasanie prymitywnych, nalanych oprychów z SA jest preludium naznaczonym znakami śmierci i rozkładu (zwieńcza je przecież aria zapitego barona Konstantina *Liebestod* [*Kochaj śmierć!*]) przed mocnym akordem eksterminacji dokonanej przez formację Leibstandarte SS Adolf Hitler. Z czasem formacja ta będzie zyskiwać coraz większy prestiż i stanie się jedyną siłą zbrojną mającą mandat na działanie na terenie Trzeciej Rzeszy[45], a także weźmie udział w aneksjach kolejnych krajów Europy. W *Zmierzchu bogów* nieodłączne od żądzy władzy są perwersja i śmierć: „To skarlenie i spotwornienie »bogów« epoki nazizmu łączy się z motywami perwersji erotycznej. W żadnym filmie Viscontiego nie ma takiego skumulowania dewiacji seksualnych. Czyniono z tego niejednokrotnie zarzut, utrzymując, że jego [tj. Viscontiego – I.K-P.] analiza nazizmu ogranicza się do tej właśnie warstwy, jak gdyby warunkowały się one wzajemnie: perwersja zdaje się rodzić

44 T. Ripley, *Elitarne jednostki wojskowe Trzeciej Rzeszy. Niemieckie siły specjalne w II wojnie światowej*, Ożarów Mazowiecki 2007, s. 44.

45 M. Mokrasiński, *Zarys historii LSSAH*, 8.04.2015, https://wiekdwudziesty.pl/lssah/ (dostęp 21.04.2024).

nazizm, nazizm – perwersję"[46]. To noc długich noży najlepiej ilustruje moment narodzin diabolicznej ideologii i jej skutki. To wówczas doszło przecież do ostatecznego przesilenia w układzie władzy w NSDAP (wcześniej zapoczątkowanego podpaleniem Reichstagu). Visconti to wydarzenie ukazał jako noc, która zmieniła losy świata[47], jako kwintesencję późniejszej Zagłady, już nie tylko w perspektywie niemieckiej, lecz i europejskiej.

Odsłona trzecia – dramat spod znaku dekadentyzmu

Tytułem filmu – *Zmierzch bogów* – Visconti nawiązał do ostatniej części tetralogii Richarda Wagnera *Pierścień Nibelunga*[48]. Tym, co łączy film z dramatem/ami muzycznym/i Wagnera jest ogólne przesłanie: „Naczelną ideą *Pierścienia Nibelunga* jest potępienie zbrodniczej żądzy władzy i bogactwa – przyczyny wszelkiego zła na ziemi […][49]. Tworząc swoje monumentalne dzieła muzyczne Wagner nawiązał do mitów starogermańskich, Visconti natomiast do mitu Fausta jako najlepiej oddającego istotę duszy niemieckiej.

Drugie ze skojarzeń, jakie nasuwa tytuł filmu Viscontiego, to odniesienie do zdradzającej inspiracje wagnerowskie jednej z tzw. powieści wagnerowskich, tj. do *Zmierzchu bogów* (*Le crépuscule des dieux,* pisanej w latach 1877-1882, wydanej w 1884 roku) autorstwa francuskiego pisarza Élémira Bourgesa. To powieść utrzymana w dekadenckim stylu pokrewnym biblii dekadentyzmu *Na wspak* (*À rebours*, 1884) Jorisa-Karla Huysmansa. Powieść Bourgesa wiele łączy z dekadenckim klimatem *Na wspak* Huysmansa, a „*Zmierzch bogów* wydaje się wręcz wynaturzonym bratem-bliźniakiem tych genialnych stronic"[50]. To w tej powieści można szukać źródeł dekadenckiej wyobraźni Viscontiego. Bourges opowiedział w niej „dzieje niemieckiej rodziny książęcej,

[46] A. Helman, *Urok zmierzchu…*, op. cit., s. 242.

[47] Jedna z książek poświęconych analizie genezy, przebiegu i następstw krwawej rozprawy z 30 czerwca nosi znamienny tytuł, zob. P.R. Maracin, *Noc długich noży. 48 godzin, które zmieniły losy świata,* tłum. L. Niedzielski, Warszawa 2009.

[48] Na plan całej tetralogii złożyły się cztery dramaty muzyczne: *Złoto Renu*, *Walkiria*, *Zygfryd* i *Zmierzch bogów*. Ostatni z nich miał swoją prapremierę w Bayreuth 17 VIII 1876, za: J. Kański, *Przewodnik operowy*, Kraków 1985.

[49] Ibidem, s. 540.

[50] M. Sokalska, *Powieść wagnerowska – powieść muzyczna? (Gabriele D'Annunzio – Élémir Bourges – Paweł Huelle)*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica" 2019, nr 1(52), *Muzyka i muzyczność w literaturze*, red. J. Wiśniewski, Łódź 2019.

drążonej lubieżnością i obłędem"[51]. Powieść rozpoczyna się od uroczystości – wieczoru operowego z okazji imienin księcia Karola d`Este, podczas którego wykonane zostają dwie kompozycje: uwertura do *Tannhäusera* oraz I akt *Walkirii*[52] (podobnie uroczystość urodzin nestora rodu otwiera film Viscontiego). Zagęszczenie atmosfery wiąże się z klimatem perwersji (w obu przypadkach jest to przekroczenie najsilniejszego tabu w kulturze – kazirodztwa, które prowadzi do samobójstwa). Zakończenie powieści „utrzymane jest w wybitnie dekadenckim tonie. Wyczerpany hulankami książę-rozpustnik ogląda w Bayreuth przedstawienie *Zmierzchu bogów* i dostrzega w nim symbol całego kończącego się świata: »Wszelkie znaki zagłady unosiły się nad starym światem, niby rozgniewani aniołowie nad skazaną na zniszczenie Gomorą«"[53]. Bourges odniósł się

> […] głównie do ogólnej idei finału cyklu Wagnera. W opisanych przez niego losach bohatera zaakcentowana została postępująca degeneracja i dekadencja, które sprowadzają nieuchronną zagładę – na samego księcia, jego rozwydrzonych potomków, marionetkowe państwo doznające politycznego unicestwienia, i wreszcie na cały stary świat, którego karykaturalną wizję u schyłku istnienia uosabia egzystencja Karola[54].

Film Viscontiego też zamyka przedstawienie, tyle że zaaranżowane przez wnuka barona Joachima – Martina, również symbolizujące koniec minionego świata i nastanie nowego porządku. Elementem zapożyczonym z twórczości Wagnera jest nakierowanie bohaterów ku śmierci – w powieści wagnerowskiej po części wyzwalającej, w filmie wagnerowskim Viscontiego równoznacznej z zagładą.

Sprzężenie polityki z dekadencką tematyką i estetyką ewoluuje w filmie i w akcie III *Zmierzchu bogów* osiąga swoje apogeum. Dotyczy to także roli diabolicznego Aschenbacha, który zaraża złem, kusząc mirażem panowania i potęgi, podstępnie pozbywa się już zbędnych marionetek, lansując nowych bogów na usługach nazistowskiej władzy. Pierwszy krok Aschenbacha to

[51] M. Praz, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, tłum. K. Żaboklicki, Gdańsk 2010, s. 308.

[52] M. Sokalska, op. cit., s. 300.

[53] M. Praz, op. cit., s. 310.

[54] M. Sokalska, op. cit., s. 300.

uwolnienie Martina od poczucia winy za śmierć małej Lisy. Usprawiedliwienie winy wyzwala z lęku przed karą, ale również zniepprawia i przypieczętowuje przyjaźń, która jest rodzajem paktu z siłami zła. Aschenbach w tym momencie pozyskuje nowego sprzymierzeńca, z pomocą którego pozbędzie się Friedricha Bruckmanna i Sophie. Drugi krok Aschenbacha to podsycenie w Martinie jego nienawiści do tego, który odebrał mu matkę, i matki obwinianej o odrzucenie, chęć upokorzenia i brak zrozumienia dla miłości, jaką ją darzył. Przemieniony Martin, wyzwolony ze swoich słabości i lęków, deklaruje, że zrobi wszystko, ażeby zniszczyć jej spokój i potęgę, bo dawna miłość zmieniła się w nienawiść. Trzeci etap ilustruje starcie sił (Martin kontra Friedrich). Martin staje się tym, który odebrał lekcję daną przez Aschenbacha, wcielił ją w czyn i teraz to on chce wszystkiego, co mu się słusznie należy.

W końcu Aschenbach podburza ostatnią ze swoich ofiar – Günthera. W Güntherze, po ujawnieniu kulisów kolejnych zbrodni, w tym okoliczności egzekucji jego ojca w Bad Wiessee, narasta nienawiść do sprawcy i chęć odwetu. Z wrażliwego studenta staje się potencjalnym mścicielem. Złamanie Günthera można odczytywać jako „[…] metaforę upadku całej kultury. Społeczeństwo jest moralnie martwe, nie ma już żadnych trwałych punktów odniesienia etycznego”[55]. Zapowiedź tego upadku stanowiła scena, w której Günther był świadkiem publicznego palenia na stosach przed uniwersytetem dzieł mistrzów literatury europejskiej uznanych za dekadenckie – Mannów, Remarque`a, Zweigów, Gide`a, Kellera, Londona, Shawa, Zoli i Prousta[56]. Aschenbach dostrzega podatny grunt dla pozyskania kolejnej istoty w służbie idei nazizmu. Niczym Mefisto dokonuje uwiedzenia Günthera poprzez perswazję (il. 3). Potem zabiera ze sobą jako pozyskanego nowego Fausta – „zdobył nową duszę, co w planie metafizycznym daje się czytać jako wyraz słabości i bezwolności ludzi kultury, których nowa władza zdołała sobie podporządkować”[57]. Zanim Günther wraz z Aschenbachem opuści dom von Essenbecków, Martin żegna się z nim, obejmując go. Na moment w kadrze widoczna jest ta trójka młodych mężczyzn zawiązująca symboliczny triumwirat zjednoczonych w zbrodni i z misją szerzenia zła, tudzież zniszczenia.

[55] H. Bacon, *Visconti: explorations of beauty and decay*, Cambridge 1998, s. 154.

[56] To także stanowisko H. Bacona, ibidem.

[57] A. Helman, *Urok zmierzchu…*, op. cit., s. 239.



Il. 3. Aschenbach niczym Mefisto „uwodzący" Günthera. Kadr z filmu *Zmierzch bogów* (1969) Luchina Viscontiego

Końcowy akord *Zmierzchu bogów* to kwintesencja dekadentyzmu. Składają się na to wszelkie znamiona chylenia się ku upadkowi: patologia (w sferze prywatnej i politycznej), perwersja erotyczna jako forma destrukcji, totalny rozkład więzi, degeneracja, klimat zwyrodnienia i upadku, atrakcyjność zła, wrażenie zmierzchu pewnej formacji kulturowej, nastanie cywilizacji śmierci, zapowiedź zbliżającej się katastrofy w związku z umocnieniem się faszystowskiej władzy, sugestywne wskazanie na nadchodzącą zagładę cywilizacji. Zwieńczenie aktu III stanowią: kazirodcze zbliżenie Martina z matką i inscenizacja jej zaślubin z Friedrichem. Poddanie się perwersji jest bronią obosieczną, okaże się zgubne dla obojga, choć w innym sensie. Pokonując matkę-potwora przez wzięcie w posiadanie jej ciała, Martin wprawdzie kładzie kres jej władzy nad sobą, ale i wyzwala potwora w sobie.

W sekwencji ślubu ubrany po raz pierwszy w czarny mundur SS Martin daje parze lekcję tego, czym jest narodowy socjalizm. Muzyka i końcowy taniec Martina z prostytutką Olgą wyznaczają czas oczekiwania na śmieć nowożeńców (wymuszone samobójstwo). Martin salutuje przed martwą parą, a na hitlerowskie pozdrowienie nakładają się buchające płomienie pieców stalowni. To ogień, który zwodził i zwodzi umysły, ogień podsycający marzenie o władzy, ale i żywioł niszczący. W *Zmierzchu bogów* to żywioł ognia symbolizuje zmiany. Reżyser wykorzystał go jako „jeden z najbardziej

pojemnych znaczeniowo symboli we wszystkich cywilizacjach i kulturach”[58]. Ostatnie ujęcie filmu łączące postać Martina z płomieniami pieców stalowni czyni zeń figurę symbolizującą zło nazizmu, kwintesencję jego niszczącej mocy, emisariusza zagłady. Końcowa sekwencja tragicznej w skutkach parodii ceremonii ślubnej jest ostatnim akordem w filmie – reżyserskim odpowiednikiem apokaliptycznej kantaty *Lament doktora Fausta, dziewiąta symfonia ahumanizmu* z *Doktora Faustusa* Tomasza Manna. W sekwencji tej „somnambuliczne tango jakże aryjskich zwycięzców jest efektownym akompaniamentem końcowej zbrodni: matkobójstwa w formie beznamiętnej eutanazji”[59] (il. 4). Końcowy akord *Zmierzchu bogów,* sfilmowany w konwencji *beauté de la decadence,* oddaje odrażający nihilizm moralny nowych aryjskich bogów.

Diaboliczna ideologia znakiem przyszłej Zagłady

Zmierzch bogów Viscontiego stanowi filmowy odpowiednik rozrachunku z duszą niemiecką dokonanego przez Tomasza Manna w *Doktorze Faustusie*, który jest „niezwykłym komentarzem do czasów uwiedzenia narodu niemieckiego przez nazistowski totalitaryzm” i „obrazuje, jak Mann czuł tę rzeczywistość”[60]. W optyce Manna, a także Viscontiego, bez zrozumienia duszy niemieckiej nie sposób pojąć tego dramatu, jaki zgotował nazizm. Motywem, który często powracał w przemówieniach Manna i jego powieściach (w szczególności w *Doktorze Faustusie*) jest „diabelskie kuszenie czy też konfrontacja z ciemnymi mocami, drzemiącymi gdzieś w zastanym systemie”[61]. Film Viscontiego unaocznia te ciemne moce.

Film nie generuje „chorej” fascynacji nazizmem, lecz ukazuje mechanizmy rodzenia się tego diabolicznego zjawiska. U Viscontiego nazizm oznacza atrofię wartości moralnych i zło absolutne. Salutujący Führerowi Martin z ostatniego ujęcia filmu jest przecież ucieleśnieniem „ahumanizmu”. Ogniste płomienie nakładające się na jego twarz też wiążą go z postacią Adolfa Hitlera, dla którego charakterystycznym żywiołem był ogień, osobą, która „nie zostawiła

[58] K. Arciszewska, *Wstęp*, [w:] *Żywioły. Motyw ognia w literaturze, kulturze i sztuce*, red. K. Arciszewska, U. Potocka-Sigłowa, Gdańsk 2018, s. 7.

[59] A. Werner, *Zatrute piękno. Visconti*, [w:] idem, *Dekada filmu*, Warszawa 1997, s. 88.

[60] J. Czerniecki, *Tomasz Mann i dzieje niemieckiej duszy*, https://teologiapolityczna.pl/tpct-218-1 (dostęp 20.04.2024)

[61] Ibidem.



Il. 4. Scena samobójczej śmierci Sophie von Essenbeck i Friedricha Bruckmanna. Kadr z filmu *Zmierzch bogów* (1969) Luchina Viscontiego

po sobie absolutnie nic pozytywnego"[62]. Starzy (pokonani) i nowi (którzy nastali) bogowie ucieleśniali/ją zatrute piękno i zarażenie złem. Ofiary walki o władzę (baron Joachim von Essenbeck, baron Konstantin von Essenbeck, Herbert Thallman, Friedrich Bruckmann, Sophie von Essenbeck), a także postronne (Żydóweczka Lisa, Elisabeth Thallman) stanowią pokłosie metodycznej eliminacji niewygodnych jednostek lub „znak czasów". Nie przypadkiem umacnianie się systemu nazistowskiego zostało powiązane z zagładą rodziny von Essenbecków, z której kolejno ubywają: reprezentant „panów dawnych Niemiec" i starej tradycji, przedstawiciel formacji rywalizującej o kształt państwa (SS kontra SA), przedstawiciel liberalnej opozycji politycznej występujący jako sumienie upadłego narodu, człowiek dysponujący wiedzą techniczną i umiejętnościami zarządzania, ale stawiający własne interesy ponad systemem oraz ofiary wskazujące na nowe porządki – samobójczej śmierci jako desperackiej obrony przed perwersją, bagatelizowanej z racji jej żydowskiego pochodzenia (Lisa) i zamordowanej w nazistowskim obozie koncentracyjnym w Dachau (Elisabeth, wyeliminowanej jako potencjalny świadek zbrodni). Wszystkie są też znakami tego, co nastąpi, przyszłej Zagłady, jaką zgotuje

[62] M. Pełka, *Saul Friedländer,* Refleksy nazizmu. Esej o kiczu i śmierci, Warszawa 2011, „Kultura i Edukacja" 2014, nr 3(103), s. 377.

nazizm w czasach II wojny światowej. Metaforyczną jej zapowiedź stanowi sekwencja zbiorowej masakry w Bad Wiessee.

Końcowy akt matkobójstwa, największej zbrodni, jakiej można się dopuścić, dopełnia obrazu zarażenia złem. W kulturze zakaz dotyczący matkobójstwa „jest jeszcze silniejszy niż zakaz dotyczący ojcobójstwa”[63]. Martin doprowadza do rozszerzonego samobójstwa – matki i tego, który chciał zająć u jej boku miejsce po jego ojcu-bohaterze. Zbrodnia matkobójstwa jest formą zemsty na podłożu ambiwalencji uczuć miłości i nienawiści. Ma w sobie coś z trawestacji zbrodni orestejskiej – symboliczny wymiar matkobójstwa w micie orestejskim sprowadza się do wartościowania płci męskiej. W trylogii Ajschylosa Orestes, z wyroku bogów, zostaje uniewinniony: „matka jest tylko naczyniem, które przechowuje nasienie ojca, związek krwi istnieje tylko między ojcem a synem”[64]. Martin, który nie ma już ojca, przez zbrodnię matkobójstwa poddaje się innym autorytetom – esesmanowi Aschenbachowi i temu, któremu salutuje – Führerowi (il. 5). Na rozwiązaniu relacji Martin – Sophie – Friedrich zaważył wzorzec z Ajschylosa, jako że „w *Orestei* motywy ambicji politycznej i zazdrości seksualnej są idealnie połączone w jedną linearną narrację”[65]. Nieobecność Aschenbacha w ostatniej sekwencji filmu też nie wróży nic dobrego – wszak wziął pod swoją opiekę Günthera, by powierzyć mu inne zadanie, misję wykraczającą poza mikrokosmos rodziny.

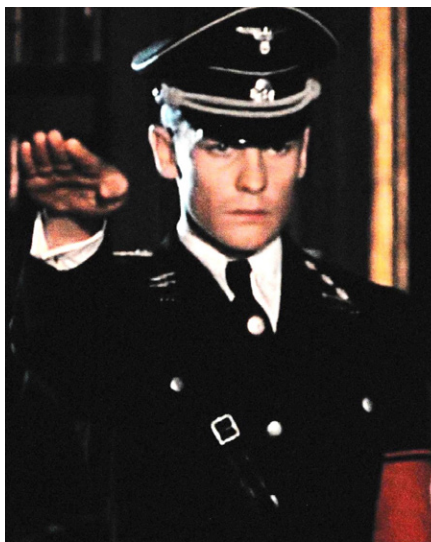
Visconti wspominał o swoim pierwszym pobycie w Niemczech (zbiegł się w czasie z pożarem Reichstagu)[66], podczas którego mimowolnie uległ wrażeniom estetycznym – wizualnej stronie nazizmu i upodobaniu do „ideału

[63] D. Danek, *Tezy o matkobójstwie*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1979, nr 1 (43), s. 167.

[64] Ibidem.

[65] G. Nowell-Smith, op. cit., s. 154. Tę spójność autor przeciwstawia niespójności odniesień do dzieł Szekspira – *Makbeta* (Friedrich i Sophie jako postaci w typie Makbeta i Lady Makbet) i *Hamleta* (trójkąt Martin – Sophie – Frierdich jako Hamlet – Gertruda – Klaudiusz), dla których Visconti nie znalazł wspólnego mianownika (stanowią odrębne, choć niewątpliwe inspiracje). O postaciach budzących Makbetowskie skojarzenia pisała też Joanna Wojnicka, op. cit., s. 144. Pierwotnym zamysłem Viscontiego, co wynika z relacji Suso Cecchi d`Amico, było nakręcenie czegoś na kształt *Makbeta* umiejscowionego w czasach współczesnych, zob. H. Bacon, op. cit., s. 146.

[66] O reperkusjach tej wizyty i stanie zawstydzenia pisały: M. Snoch, *Wybrańcy. Kino Luchino Viscontiego a literacka twórczość Thomasa Manna*, Łódź 2020, s. 35, 36 oraz A. Helman, *Urok zmierzchu*, op. cit., s. 228.



Il. 1. Martin salutujący Führerowi. Kadr z filmu *Zmierzch bogów* (1969) Luchina Viscontiego

Zygfryda", idącego w parze z jego inklinacją do pewnego typu męskiej urody. Nigdy jednak nie miał sympatii nazistowskich i po latach wstydził się tego epizodu. Podczas pracy nad *Zmierzchem bogów* przyznał, że kultura niemiecka, którą odkrył później, okazała się objawieniem w pewnym sensie trudniejszym, poważniejszym[67]. Visconti, zapytany o to, dlaczego chciał nakręcić film o nazizmie, a nie o faszyzmie odpowiedział: „Ze względu na różnicę pomiędzy tragedią a komedią. […] ponieważ była to tragedia, która, niczym odrażająca plama krwi, przesiąkła cały świat. […] nazizm wydaje mi się ujawniać więcej na temat historycznego odwrócenia wartości"[68]. W swoim spojrzeniu na nazizm, poza studiami na temat formacji SA i SS, inspirował się m.in. powieścią Lorrain Noël Kemski, *La notte dei lunghi coltelli* (*Noc długich noży*) oraz książką Williama L. Shirera *The Rise and Fall of the Third Reich. A History of Nazi Germany* wiążącą historię Niemiec z przeszłością, interpretującą dojście Hitlera do władzy jako wyraz niemieckiego charakteru narodowego. Visconti skoncentrował swoją uwagę na okresie, w którym naziści przejęli kontrolę nad państwem (akcja filmu rozpoczyna się w dniu pożaru Reichstagu 27 lutego 1933 roku). Reżyser „zstępowanie do piekła"[69] powiązał z naturą duszy niemieckiej. Pokłosiem tego faktu był filozoficzny zamysł zrealizowany w filmie – powiązanie idei upadku wartości i zmierzchu kultury z postawą faustyczną, mające swoje źródło w koncepcji historiozoficznej Oswalda Spenglera. To uwiedzenie przez Zło przynosi nastanie cywilizacji

[67] L. Schifano, *Luchino Visconti. Ogień namiętności*, tłum. Elżbieta Radziwiłłowa, Warszawa 2010, s. 38.

[68] H. Bacon, op. cit., s. 145.

[69] Tą metaforą posłużył się też H. Bacon, op. cit., s. 148.

śmierci. Ostatnie obrazy filmu nie pozostawiają złudzeń – sam Hitler i jego emisariusze Zła pchną Niemcy w otchłań zniszczenia, doprowadzą do Zagłady, nie mającej sobie równych w historii.

Bibliografia

Arciszewska Katarzyna, *Wstęp*, [w:] *Żywioły. Motyw ognia w literaturze, kulturze i sztuce*, red. Katarzyna Arciszewska, Urszula Potocka-Sigłowa, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2018.

Bacon Henry, *Visconti: Explorations of Beauty and Decay*, Cambridge University Press, Cambridge 1998.

Bielawski Krzysztof, *Kosmos tragiczny: wolność – nauka – zrozumienie*, „Zeszyty Naukowe PWST" 2014, nr 6, s. 7-16.

Danek Danuta, *Tezy o matkobójstwie*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja" 1979, nr 1 (43).

Garbicz Adam, *Kino, wehikuł magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż czwarta 1967-1973*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000.

Helman Alicja, *Urok zmierzchu. Filmy Luchina Viscontiego*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001.

Helman Alicja, *Trzy portrety Helmuta Bergera*, [w:] *Interpretacja dzieła filmowego. Teoria i praktyka*, red. Ewelina Nurczyńska-Fidelska, Piotr Sitarski, Wydawnictwo PWSFTviT, Łódź 1995.

Helman Alicja, *Palimpsesty Luchina Viscontiego,* [w:] *Mistrzowie kina europejskiego*, red. Kazimierz Sobotka, STO Films, Fundacja Studiów Europejskich – Instytut Europejski, Łódź 1996.

Kański Józef, *Przewodnik operowy*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1985.

Kłys Tomasz, *Od Mabusego do Goebbelsa. Weimarskie filmy Fritza Langa i kino niemieckie do roku 1945*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2013.

Mały słownik pisarzy niemieckich, austriackich i szwajcarskich, pod red. J. Chodery, M. Urbanowicza, Wiedza Powszechna, Warszawa 1973.

Maracin Paul R., *Noc długich noży. 48 godzin, które zmieniły losy świata,* tłum. Lech Niedzielski, Wydawnictwo Bellona, Warszawa 2009.

Mroczkowski Przemysław, *Historia literatury angielskiej*, Ossolineum, Wrocław 1999.

Nowell-Smith Geoffrey, *Luchino Visconti*, BFI, London 2003

Orłowski Hubert, *Wmówienia krytyki: (w 25 rocznicę wydania „Doktora Faustusa" Tomasza Manna)*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja" 1972, nr 2, s. 58-74.

Orłowski Hubert, *Wstęp*, [w:] Thomas Mann, *Doktor Faustus*, tłum. M. Kurecka, W. Wirpsza, Ossolineum, Wrocław 2018.

Pełka Marcin, *Saul Friedländer, Refleksy nazizmu. Esej o kiczu i śmierci*, Warszawa 2011, „Kultura i Edukacja" 2014, nr 3(103), s. 375-380.

Praz Mario, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, tłum. K. Żaboklicki, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.

Ripley Tim, *Elitarne jednostki wojskowe Trzeciej Rzeszy. Niemieckie siły specjalne w II wojnie światowej*, Wydawnictwo Olesiejuk, Ożarów Mazowiecki 2007.

Rogalski Aleksander, *Ku światłu. Wybór szkiców, studiów, esejów literackich*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1985.

Schifano Laurence, *Luchino Visconti. Ogień namiętności*, tłum. E. Radziwiłłowa, PIW, Warszawa 2010.

Shattuck Roger, *Faust i Frankenstein*, [w:] idem, *Wiedza zakazana od Prometeusza do pornografii*, tłum. M. Borowska, Universitas, Kraków 1999.

Sławnikowski Jędrzej, *Spróchniałe gałęzie. Upadek rodziny w* Buddenbrookach *Tomasza Manna i* Zmierzchu bogów *Luchina Viscontiego.* „Images" 2024, nr 36 (45), s. 185-199.

Snoch Marta, *Wybrańcy. Kino Luchino Viscontiego a literacka twórczość Thomasa Manna*, Wydawnictwo Naukowe ARCHAEGRAPH, Łódź 2020.

Sokalska Małgorzata, *Powieść wagnerowska – powieść muzyczna? (Gabriele D'Annunzio – Élémir Bourges – Paweł Huelle)*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica" 2019, nr 1(52), *Muzyka i muzyczność w literaturze*, red. J. Wiśniewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2019.

Szumera Grażyna, *Historiozofia Oswalda Spenglera a koncepcja filozoficzna Erazma Majewskiego*, „Folia Philosophica" 1993, nr 11, s. 89-101.

Szyrocki Marian, *Dzieje literatury niemieckiej*, t. I, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1969.

Szyrocki Marian, *Dzieje literatury niemieckiej*, t. II, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1972.

Werner Andrzej, *Zatrute piękno. Visconti*, [w:] idem, *Dekada filmu*, Wydawnictwo Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1997.

Wojnicka Joanna, *Świat umierający. O późnej twórczości Luchino Viscontiego*, RABID, Kraków 2001.

Źródła internetowe

Czerniecki Jan, *Tomasz Mann i dzieje niemieckiej duszy*, https://teologiapolityczna.pl/tpct-218-1 (dostęp 20.04.2024)

Doduik Véronique, *Revue de presse des* Damnés *(Luchino Visconti, 1968*), 20.10.2017, https://www.cinematheque.fr/article/1116.html (dostęp 5.03.2024)

Majmurek Jakub, *Faust, faustyzm, kino*, https://www.dwutygodnik.com/artykul/3181-faust-faustyzm-kino.html (dostęp 20.04.2024)

Mokrasiński Marcin, *Zarys historii LSSAH*, 8.04.2015, https://wiekdwudziesty.pl/lssah/ (dostęp 21.04.2024)

Nadolski Kamil, *Gdyby nie noc długich noży, być może nie doszłoby do wybuchu wojny*, „Newsweek", https://www.newsweek.pl/historia/nocy-dlugich-nozy-czyli-wielki-gambit-hitlera/1olcn9r (dostęp 18.04.2024)

Liebestod, Kirsten Flagstad https://www.youtube.com/watch?v=p46zOIxam7Q (dostęp 18.04.2024)

Pieśń Horsta Wessela, https://pl.wikipedia.org/wiki/Horst-Wessel-Lied (dostęp 18.04.2024)

Emisariusz/e Zagłady. Mefistofeliczne uwiedzenie przez zło – *Zmierzch bogów* (1969) Luchina Viscontiego

Choć zasadniczą intencją Luchina Viscontiego realizującego *Zmierzch bogów* (1969) nie była analiza fenomenu faszyzmu, to można w nim również dostrzec studium narodzin diabolicznej ideologii, która przyniosła zagładę. W niniejszej interpretacji film został potraktowany jako dzieło faustyczne pokrewne *Doktorowi Faustusowi* Tomasza Manna, ukazujące problem postawy faustycznej (opisanej w koncepcji historiozoficznej Oswalda Spenglera) i odbijające „duszę Niemiec". Akcent został położony na uwikłanie w Zło nieuchronnie prowadzące ku zagładzie.

Słowa kluczowe: Visconti, zło, Faust, Mefistofeles, Goethe, Wagner, dekadencja

Mephistophelian Seduction by Evil – *Twilight of the Gods* (1969) Luchino Visconti

Although Luchino Visconti's main intention in making Götterdämmerung (1969) was not to analyze the phenomenon of Fascism, it can also be seen as a study of the birth of the diabolical ideology that brought about the destruction. In the present interpretation, the film is treated as a Faustian work akin to Thomas Mann's Doctor Faustus, showing the problem of the Faustian attitude (described in Oswald Spengler's historiosophical concept) and reflecting the "soul of Germany." The emphasis is placed on entanglement in Evil leading inevitably to destruction.

Keywords: Visconti, evil, Faust, Mephistopheles, Goethe, Wagner, decadence

Data przesłania tekstu: 1.11.2024
Data zakończenia procesu recenzyjnego: 30.05 2025
Data przyjęcia tekstu do publikacji: 11.03.2025